

r | | l l -
r | | r b e t e
t | | t a n
r | | l l (?)

- reflektioner över mitt
skådespelararbete i *Projekt S*

Examensarbete för Dramainstruktör (YH)-examen
Utbildningsprogrammet för Scenkonst

Vasa 2018

EXAMENSARBETE

Författare: Kalle Halmén

Utbildning och ort: Scenkonst, Vasa

Inriktningalternativ: Drama och teater

Handledare: Grete Sneltvedt

Titel: Rollarbete utan roll (?) - reflektioner över mitt skådespelarbete i *Projekt S*

Datum 5.2.2018

Sidantal 29

Bilagor 1

I denna uppsats tar jag en närmare titt på mitt konstnärliga examensarbete: att skådespela i Unga Scenkompaniets föreställning *Projekt S*. Jag undersöker vilka val jag gjort under processen, de utmaningar jag upplevt och hur jag gått tillväga för att klara av dem. Jag lyfter fram de insikter jag gjort och diskuterar dem med facklitteratur om skådespelarbete, i första hand *The Invisible Actor* av Yoshi Oida. Allt detta vävs ihop med reflektioner över repetitionsarbetet och spelperioden samt den feedback jag fått av min granskare.

Eftersom materialet var så pass olikt något jag jobbat med tidigare ville jag undersöka hur mitt sätt att närma mig denna föreställning skilde sig ifrån andra produktioner jag medverkat i. Det visade sig att skillnaderna inte var så stora som jag antagit. Arbetet med publikkontakten och med *Berättaren* var det som skiljde sig mest ifrån mina tidigare erfarenheter. De mest relevanta frågorna var ändå de samma.

Språk: Svenska Nyckelord: Skådespelarbete, gestaltning, riktningar, handling

OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Kalle Halmén

Koulutus ja paikkakunta: Scenkonst, Vaasa

Suuntautumisvaihtoehto: Draama ja teatteri

Ohjaaja: Grete Sneltvedt

Nimike: Rooliton roolityö (?) - mietteitä näyttelijäntyöstäni näytelmässä *Projekt S*

Päivämäärä 5.2.2018

Sivumäärä 29

Liitteet 1

Tässä esseessä tarkastelen tarkemmin taiteellista opinnäytetyötäni: näyttelijäntyö Unga Scenkompanietin näytelmässä *Projekt S*. Tutkin prosessin aikana tekemiäni valintoja, haasteita, joita kohtasin ja mitä tein selviytyäkseni niistä. Tuon esille saamiani oivalluksia ja keskustelen niistä lähdekirjallisuuden kanssa, ensi kädessä Yoshi Oidan *Näkymätön näyttelijä*. Kaiken tämän kutoo yhteen mietteet harjoitus- ja esityskausilta, sekä arvioijaltani saamani palaute.

Koska materiaali oli niin erilainen kuin näytelmissä, joissa olin ennen näytellyt, halusin tutkia, miten minun lähestymistapani tähän näytelmään erosi aikaisemmista kokemuksistani. Erot osoittautuivat kuitenkin oletamaani pienemmiksi. Suurin eroavaisuus oli työskentely *Kertojan* ja yleisökontaktin kanssa. Keskeisimmät kysymykset olivat kuitenkin samat.

Kieli: Ruotsi

Avainsanat: Näyttelijäntyö, kuvaaminen, suuntaaminen, toiminta

BACHELOR'S THESIS

Author: Kalle Halmén

Degree Programme: Scenkonst

Specialization: Drama & Theatre

Supervisor: Grete Sneltvedt

Title: Role play without a role (?) - reflections on my actor's work in *Projekt S*

Date 4.4.2018

Number of pages 29

Appendices

In this essay, I take a closer look at my artistic exam work: acting in *Projekt S* by Unga Scenkompaniet. I examine the choices I made during the process, the challenges I experienced and what I did to manage them. I highlight the insights I had during the process and discuss them with my source literature about acting, primarily *The Invisible Actor* by Yoshi Oida. All this is woven together with reflections on the rehearsals and the shows, as well as the feedback I received from my examiner.

Since the material was so different to everything I had ever worked with, I wanted to investigate how my approach to this performance differed from my previous experiences. It turned out that the differences were not as significant as I had assumed. What differed the most was the work with the *Narrator* and developing the contact with the audience. The most relevant questions were nevertheless the same.

Language: Swedish

Key words: Role play, portrayal, directions, action

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

Förord	1
1. Inledning	2
2. Projektet börjar	3
3. Repetitionsperioden	4
3.1 Första veckan	4
3.2 Andra veckan och så vidare	7
3.2.1 Riktningar	9
4. Första föreställningarna och feedback av granskaren	12
4.1 Händerna	12
4.2 Andningen	13
4.3 Fötterna	13
4.4 Alla tre ihop	14
5. Projekt S - föreställningens uppbyggnad	15
5.1 Intro	15
5.2 Prologen	15
5.3 Scenerna	15
5.4 Mellandelarna	16
5.5 Epilogen	16
6. De olika rollerna	17
6.1 Ungdomarna	17
6.2 Personerna inom fiktionen	17
6.3 Berättarna	18
6.4 Oneliners eller förkroppsligade kommentarer	18
6.5 Narrativ	19
6.6 Två verkligheter	21
7. Muskelminnet och den fysiska handlingen	23
8. Skillnader mellan publikgrupper	25
9. Att njuta av det man gör	27
10. Avslutande ord	28
Källförteckning	29
Bilageförteckning	29

Förord

Varning! Jag har valt att skriva förordet mycket frimodigt. Stilmässigt skiljer det sig från resten av arbetet. Enligt mina lärare förlöjligar jag i förordet både mig själv och min skola. Denna sida bör tas med en näve salt. Jag älskar min skola.

Då var det visst dags. Dags för varje konststuderandes värsta mardröm; det skriftliga examensarbetet. Före själva brödtexten vill jag ta en liten stund för att poängtera det absurda med situationen. Jag har i tre och en halv års tid rullat på golvet och lekt att jag är ett löv, lärt mig ett tiotal olika kullerbyttor samt gått runt i rummet på ett imaginärt rutnät. Med denna konstnärliga expertis i bakfickan förväntas jag nu skriva en cirka tjugo sidor lång uppsats. Just så.

Jag har inget att påstå i teaterväg som någon klokare och mer erfaren inte redan har skrivit i en bok. Det jag har att erbjuda är min personliga process och mina tankar kring mitt egna agerande. Utgångspunkten i mitt skriftliga examensarbete är inte en brinnande vilja att dela med mig av min visdom. Jag måste skriva för att bli utexaminerad. Detta betyder dock inte att jag inte skulle göra mitt yttersta för att finna inspiration i arbetet. Jag vill inte heller förminska det analytiska värdet i att i efterhand reflektera över sitt arbete. Egentligen vill jag nog bara få uttrycka min ångest lite grann. Om du, kära läsare, dessutom finner njutning i mina ord räknar jag det som en vinst.

I texten utgår jag ifrån mitt skådespelararbete i Unga Scenkompaniets turnerande föreställning *Projekt S*. Föreställningen var väldigt olik allt jag tidigare gjort i teaterväg. Min tanke var att i detta arbete undersöka hur mitt sätt att närma mig denna föreställning skilde sig ifrån tidigare produktioner jag medverkat i. Detta fastän jag inte upplevde att jag måste förhålla mig speciellt annorlunda till arbetet. Mitt val av ämne att skriva om handlar mer om nyfikenhet än om problemlösning. Må denna nyfikenhet vara den inspirationsgnista som uppmuntrar mig att slutföra mitt skrivarbete. Den och den mediesexiga titeln.

Då jag skriver titulerar jag mig själv som skådespelare eftersom det var min arbetsuppgift i föreställningen. Jag är medveten om att jag inte är behörig, men det skulle bli en klumpig text om jag var tvungen att påpeka det varje gång.

1. Inledning

Det är jullov. Vår föreställning, *Projekt S*, har redan haft premiär och vi har spelat omkring 10 föreställningar. Min familj och mammas släkt firar julen hos morfar. Min gudfar är nyfiken på vad jag sysslar med som bäst och jag berättar åt honom om Unga Scenkompaniet och vår föreställning. "Hurdan roll har du i den?"¹ frågar han. Det var en svårare fråga än vad jag hade förväntat mig, fast den var den mest förväntade frågan efter "har du många repliker?". För att förklara min roll i föreställningen borde jag först klargöra för honom föreställningens form, att det finns berättare och ett tiotal olika berättelser med olika karaktärer, berätta om de olika inslagen av intervjuer och kändisar och att detta inte knyts samman av en sammanhängande berättelse utan av temat skuld och skam. Det skulle heller inte skada att berätta om för- och efterarbetena, vilka tillsammans med föreställningen formar en större pedagogisk helhet.

Situationen var inte rätt för långa svar. Jag tror jag nöjde mig med att svara "många olika". Jag hoppas att jag i denna avhandling besvarar frågan bättre.



Foto: Jonas Axberg

¹ Min gudfar är finskspråkig. Egen översättning från "Minkäläinen rooli sulla on siinä?"

2. Projektet börjar

Jag hade stora planer för mitt slutarbete. Det kändes smart att utnyttja min kunskap inom musik. Musikal eller musikteater, det var vad jag skulle göra. Både skriva och komponera själv. Jag övervägde två starka idéer jag hade och började skriva såväl manus som musik utgående från dem.

Sedan *vann jag på lotto*. Unga Scenkompaniet kontaktade mig och berättade att de letar efter en skådespelare för deras kommande produktion och undrade ifall jag var intresserad. Vi bestämde ett möte för att diskutera mera.

Jag gick till Unga Scenkompaniets kontor för att träffa teatergruppens konstnärliga ledare Alexandra Mangs och Annika Åman. På mötet fick jag veta mera om projektet. De presenterade för mig konceptet av *Projekt S*, en nyskriven, turnerande ungdomsföreställning med temat skuld och skam, som blandar musik, ordkonst och rörelse. De berättade att föreställningen var riktad till ungdomar i högstadie- och gymnasieåldern och att de undersökt temat tillsammans med målgruppen för att arbeta fram material till manuskriptet. De sa att de redan varit i kontakt med min skola för att försäkra att mitt deltagande i projektet var möjligt vid sidan om mina studier.

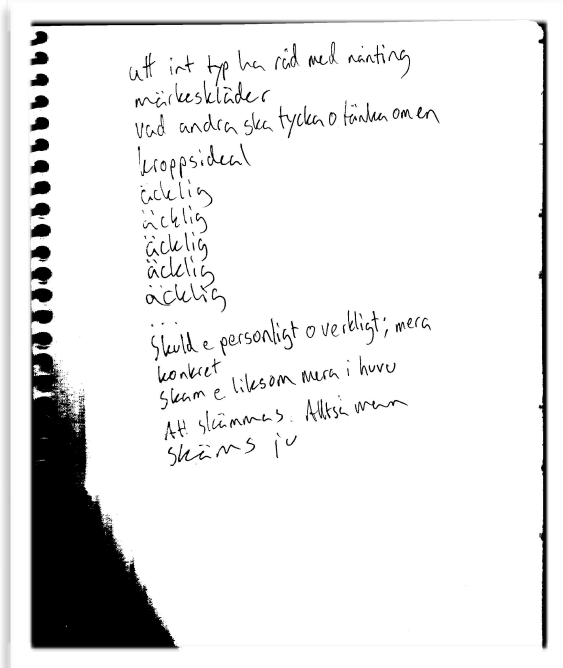
Till slut frågade de: "Behöver du fundera på det här, eller? Om vi återkommer senare?"

Jag svarade: "Nä, jag behöver nog inte fundera. Jag vill vara med."

Senare under våren träffades vi en gång med hela arbetsgruppen för att lära känna varandra. Vi var tre skådespelare; Alexandra "Mimmi" Mangs, Tinja Sabel och jag, samt en regissör; Annika Åman.



Hurra!



Manuset som jag pysslat ihop av meningar ur materialet för en liten scenframställning

3. REPETITIONSPERIODEN

3.1 Första veckan

Den första veckan av repetitionsarbetet bestod av en massa gemensamma lekar och övningar under regissörens ledning. Vi lekte följa John² och gjorde olika associationsövningar. Vi skapade ljudmattor och små scener av en lång lista av lösryckta meningar. Dessa meningar var direkt tagna ur det material som Unga Scenkompaniet samlat under sina möten med målgruppen. Vi gjorde olika rörelseimprovisationer. Vi träffade en grupp tonåringar som vi pratade med om temat. En eftermiddag gick vi på stan för att betrakta människor.

Målet var att hitta skam, att undersöka hur skam uttrycker sig i vår omgivning i vardagen. Manuset var inte klart ännu och det som redan fanns fick vi inte ännu se.

Jag har haft fördomar mot ett sådant här sätt att närma sig en föreställning. Dels kanske på grund av min amatörteaterbakgrund, då jag ofta fått manuset direkt i handen, dels kanske på grund av några personliga erfarenheter under mina studier på Novia Scenkonst.

Det var hösten 2015. Jag och några andra regisserades av en medstuderande under första regikursen³. Betoningen på lekar och övningar utanför repetitionerna med manuskriptet var enorm. Vi fick i uppdrag av regissören att designa vår egen diktaturstat. Oftast började vi repetitionerna med att leka en av pjäsen inspirerad lek. Repetitionerna med manuskriptet blev få och då premiären närmade sig kände vi oss väldigt oförberedda. Då drog jag kanske den falska slutsatsen att allt utom repetitioner med manuset är tidsslöseri.

² En lek där man följer efter en utvald ledare i kö och upprepar allt ledaren gör

³ Studieprogrammet vid Novia Scenkonst omfattar två kurser i regi

I *Projekt S* var det raka motsatsen. Speciellt nu efteråt är det uppenbart vilken inverkan den första veckan hade på vårt arbete. Den första nyttan var att gruppen formades. Ensemblen bestod av tre skådespelare som inte tidigare spelat tillsammans. Vi trivdes och fick lära oss hur vi fungerar ihop. Genom de gemensamma lekarna och övningarna började vi redan formas till en sammangjuten arbetsgrupp. Det blev uppenbart att detta var en arbetsmiljö där var och en var fri att dela med sig av sina insikter och idéer. Den andra nyttan var att regissören hade möjlighet att styra oss in mot den form och stil hon letade efter. I skrivande stund har jag lätt att dra paralleller mellan övningar vi gjort och vilka delar av föreställningen de påverkat. Här är några exempel:

-Vi spelade tonåringar i en del av övningarna. Vi diskuterade mycket om detta. *Hur låter tonåringar? Vad har vi för fördomar och hur påverkar de vårt gestaltande av dem? Gud, ingen tonåring skulle någonsin säga så här!*

—> Gestaltningen av ungdomarna i föreställningen.

-Vi lekte följa John. Dels så att man upprepade enskilda saker, dels så att upprepningen skedde unisont av alla tre.

—> Samarbete, sammangjutning, rytmik

-Sitta på stolar och säga påståenden om sig själv. Någon upprepar i andra person, den sista i tredje person. "Jag tycker om katter." "Du tycker om katter." "Hen tycker om katter."

—>Lära känna varandra, dynamik, snabba anslutningar med texten, närma sig föreställningens stil (finns också nåt liknande i manuset)

-Olika associationsövningar kring skuld och skam, diskussioner

—>Fördjupning i temat, undersöka vad skuld och skam betyder för oss

"Pausfunderingar: Jag tror att jag äntligen på riktigt har förstått idén med en massa sidoprojekt⁴, lekar och övningar i en repetitionsprocess. I detta fall handlar det om att synka ensemblen, att få oss på samma spår innan själva repetitionsarbetet börjar på riktigt."

-Utdrag ur min processdagbok efter första repetitionsveckan

När vi jobbade med produktionen under första regikursen hade vi det roligt tillsammans. Lekarna och övningarna vi gjorde var dock enbart tematiskt relaterade till själva

⁴ Jag syftar på lekar och övningar man gör under repetitionsperioden inför en föreställning

föreställningen. Ifall det gjöt oss samman kan jag inte veta, eftersom vi parallellt jobbade med andra projekt i samma grupp. Dessa "sidoprojekt" kunde kanske ha passat bättre som ett publikarbete. I *Projekt S* var det som om vi närmade oss föreställningen utan manuset.

Ett relevant citat av Yoshi Oida:

*"Through this information, without being aware of it, you digest the world of the play. Then, when you start to work on the actual scenes, the material you have studied somehow re-emerges without your needing to think about it."*⁵

Oida talar om att jobba med Peter Brook som regissör. Brook stimulerar skådespelarnas fantasi med bland annat fotografier, musik och *case studies* (svenska: fallstudier). Fallstudierna i *Projekt S* var huvudsakligen förarbetet Annika och Mimmi gjort med målgruppen. För mig blev den första veckan en introduktion till världen de upptäckt.



I slutet av andra veckan tog vi pressfoton. Jag skriver i processdagboken: "Jag känner mig redan bekväm med gruppen, även utanför scenen."

Foto: Jonas Axberg.

⁵ Oida (1997), sidan 107

3.2 Andra veckan (och så vidare)

Den andra repetitionsveckan inleddes med att vi byggde upp spelområdet. Eftersom *Projekt S* skulle vara en turnéföreställning var det gynnsamt att redan i början fastställa storleken av spelytan. Scenens mått blev 4 x 7 meter. Detta markerade vi med att placera stolar längs med kanterna. I mitten av spelytan skulle det stå ett podium med en mikrofon. Annika förklarade att mikrofonen kunde användas för att förhöja vissa repliker. Föreställningens ljud och ljus skulle också styras från podiet. Där skulle senare komma att finnas en dator, en pekplatta, två högtalare samt ett ljusbord. Än så länge markerade vi podiet med en dyna.

Efter att spelområdet var byggt började arbetet med manuset. Istället för en traditionell⁶ kollationering fick vi bara en scen ur manuset. Vi satt och läste scenen högt. Efter några spontana kommentarer som väcktes under läsningen läste vi igen, den här gången på golvet. Detta mönster upprepades under de två följande veckorna: få ny scen ur manuset, läsa högt, diskutera lite, pröva på golvet.

Varför fick vi inte hela manuset på en gång? Scenerna var redan skrivna, men ordningen bestämdes först senare. Regissören valde att tillsammans med skådespelarna skissa upp alla scener först och sedan bestämma ordningen. Detta ledde till att det vi skådespelare skapat inte bara påverkade scenernas innehåll utan även föreställningens struktur. Ett sådant arbetssätt var möjligt på grund av att föreställningen inte hade en genomgående berättelse som dikterade ordningen. Jag tror att regissören på det här sättet hade bättre möjlighet att skapa en dynamiskt och rytmiskt fungerande helhet. Som skådespelare känner jag större delägarskap till projektet ju mer det jag gör påverkar helheten. Som delägare blir jag emotionellt engagerad. Då bryr jag mig mer om arbetet och sporras ännu mer till att göra mitt bästa.

Manuset var skrivet så att replikerna var delade mellan Artist 1, Artist 2 och en Ungdom. För det mesta var det alltså bestämt vilken skådespelare som skulle säga vilka repliker i stället för vilken rollkaraktär, förutom då Ungdomen. Också detta gav en större kreativ frihet åt oss skådespelare då det inte alltid var uppenbart vem som sa repliken. Då vi övade scenerna första gångerna bjöd vi på olika förslag som fastslogs längs med

⁶ "Traditionell" enligt min erfarenhet. Varje projekt jag varit med i som utgått från ett färdigt manuskript har börjat med att läsa igenom texten i sin helhet.

processen. Här är några exempel på vad jag tänkte på vid första läsningen för att lista ut vem som sa repliken.

(Scen: ADHD - Melwin, sidan 6 i manuset)⁷

ARTIST 2:

Huhhu, jag har tre i min klass.

Är detta en lärare eller en klasskompis?

ARTIST 3: ADHD?

Lärare, klasskompis, syskon? Någon som inte förstår vad ADHD betyder? Kanske ett litet barn?

ARTIST 2:

En pain-in-the-ass för lärarna.

De har jumppa idag. Hans pappa har packat påsen med lenkkarna.

Berättare?

ARTIST 3:

Har du tagit din medicin?

Förälder, lärare, klasskompis, syskon? Någon som är uppriktigt eller elak?

ARTIST 2:

Han hatar jumppatimmarna.

Berättare?

⁷ Se bilaga 1

3.2.1 Riktningar

Riktningar var ett centralt tema i våra repetitioner redan i ett tidigt skede. Det var klart från början att publiken skulle sitta på alla sidor om spelytan och att berättarna skulle tala direkt till publiken. Den 26 september ordnade Unga Scenkompaniet en temakväll tillsammans med andra organisationer. Då hade vi en öppen repetition inför vår första publik. Jag var nervös, men försökte lägga mitt fokus på publikkontakten då jag hade publik på riktigt. Det skulle vara en så stor del av vår föreställning. Vi spelade upp tre utvalda scener och fick feedback av regissören. Också publiken fick berätta vad de tyckte om det de såg. Publiken berömde oss och var nyfikna på vårt projekt. Då Annika frågade dem ifall vi lyckades fördela vår uppmärksamhet jämnt till olika delar av publiken visade det sig att en del av dem kände sig lite bortglömda.

Att spela omringad av publiken blev den största utmaningen för mig. För att klara av uppdraget var jag tvungen att hela tiden ta aktiva beslut. Här är några frågor jag ställde mig själv:

“Är denna replik till publiken eller till en medspelare?” För det mesta riktas replikerna till publiken. Också de repliker som låter som om de är menade för någon karaktär kan sägas till publiken.

“Om till publiken, vilken av de fyra sidorna?” Jag jobbar ofta intuitivt i den bemärkelse att jag följer de impulser och spontana idéer som föds i stunden. I den här frågan ledde det ofta till att någon sida fick mindre uppmärksamhet än de andra. *Vilken sida har fått minst uppmärksamhet nu?*

Eftersom publiken skulle sitta på alla sidor strävade vi efter att göra scenerna så åskådliga som möjligt ur alla synvinklar. Ofta blev det ändå så att i ett visst moment ser något sämre ut från en viss synvinkel. Eftersom detta var oundvikligt ansåg jag att det var viktigt att inte låta de här momenten vara alltför länge. Jag som skådespelare hade möjlighet att bryta dem med mitt val av nästa riktning och strävade efter att göra det.

På den avlånga spelytan stod jag oftast i någondera ändan. Då var den motsatta kortsidan alltför långt ifrån mig och valet stod egentligen mellan tre sidor.

Vilken enstaka publikmedlem jag skulle välja tänkte jag inte ännu på i repetitionsskedet. Jag hade övat in vilken sida jag riktar repliken till. Då jag väl såg i den riktningen valde jag den i publiken ögonen råkade fastna på. Under föreställningen lade jag märke till vem jag redan pratat till och försökte välja någon annan nästa gång. Denna enkla uppdelning fungerade nästan varje gång. Under en föreställning satt en tjej med stora ögon i första raden. Hon var uppenbart väldigt engagerad i det vi gjorde. Då var det svårt att inte fastna vid hennes blick varje gång.

“Ska hela repliken till samma publikmedlem eller ska jag byta mitt i?” Mitt förhållningssätt till denna fråga har ändrats under processen. I början kändes det viktigt att få kontakt med så många publikmedlemmar som möjligt. Därför strävade jag efter att byta vem jag pratade till flera gånger under samma replik. I ett senare skede fick jag feedback om att detta ibland skedde på bekostnad av tankebågarna. Min tumregel blev att undvika att bryta en tankebåge. En ny tankebåge börjar med en ny impuls. Då var det mer naturligt att byta publikmedlem.

“Just stand somewhere in the performing space and ask yourself the following questions. Where is the front, the back, the side, up, and down? And in relation to the audience, are you facing directly towards them, or are you standing on a slight diagonal?”⁸

Upp och ner, det var lätt. Fram och bak, det var svårare. I något skede av repetitionerna försökte vi fastställa namn på sidorna för att förenkla kommunikationen. Detta gjorde vi från synvinkeln av podiet i mitten. Då man stod och pratade i mikrofonen var man vänd mot den ena långsidan, det vill säga framåt. Kortsidorna blev höger och vänster, den andra långsidan blev bak. Då jag väl spelade föreställningen var dessa benämningar inte relevanta. Fram och bak uppstod och försvann lika fort.

Varje gång vi ska spela föreställningen på ett nytt ställe diskuterar vi åt vilket håll vi ska placera scenen i rummet. Det vi utgår från är vår huvudsakliga repetitionslokal i Folkhälsanhuset i Vasa (se Bild 1 på nästa sida), eller Magasinet⁹ där vi hade premiär. Vi fick vänja oss vid detta redan vid repetitionsskedet, då vi sammanlagt repeterade i sju olika utrymmen. Vi hade ofta problem med våra scenerier då vi bytte repetitionslokal. De

⁸ Oida (1997), sidan 19

⁹ En av Wasa Teaters mindre scener

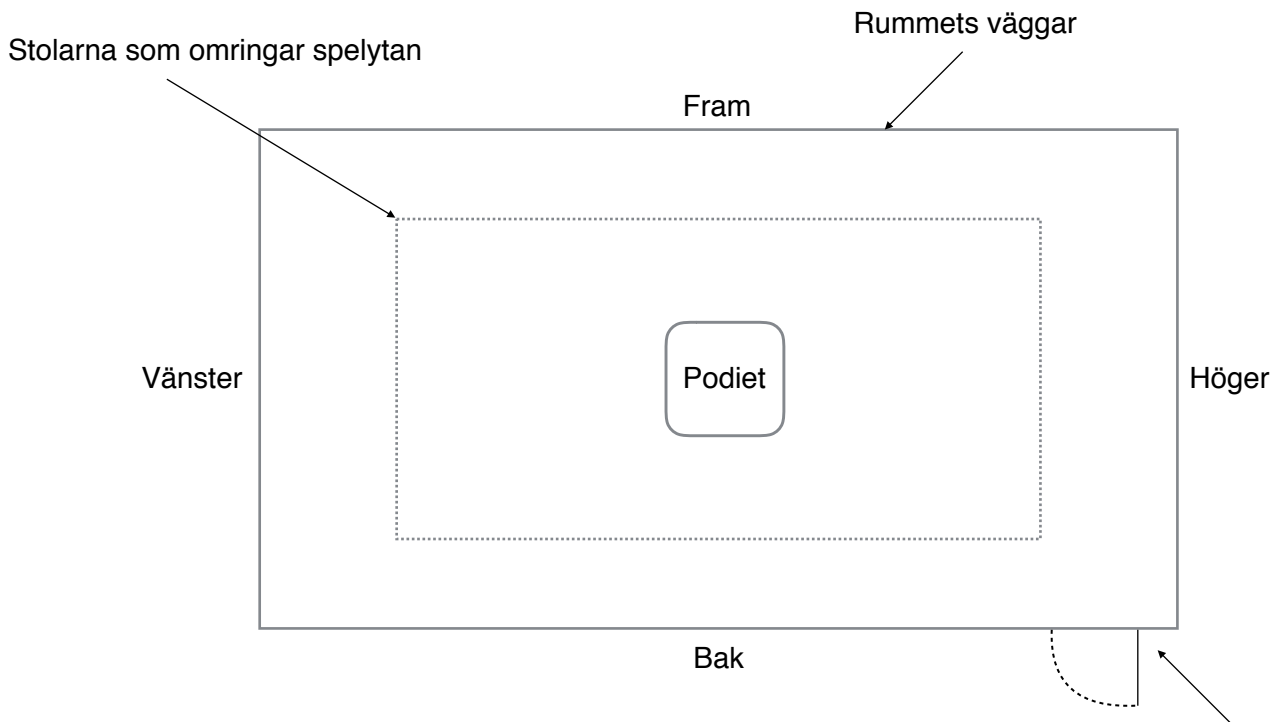


Bild 1. En skiss av vår första repetitionslokal

var förankrade i Folkhälsans utrymmen där vi började repetera. Jag tror jag alltid förknippar scenerier och riktningar med rummet och scenografin. Eftersom vi knappt hade någon scenografi och rummet byttes är det förståeligt att vi kände oss vilsna. Vår spelyta var omringad av stolar, så den såg väldigt lika ut ur alla synvinklar.

Det vi kunde relatera till var varandras placeringar, men det ledde till att då en gick vilse kunde de andra också göra det. Ingångens placering i vår första repetitionslokal blev vårt ankare. Då vi byggde upp på ett nytt ställe frågade vi oss själva: "Var är ingången?". Enligt uppdelningen jag nämnde för två stycken sedan var dörren i hörnet av högra och bakre sidan. I bästa falls fanns publikens ingång på samma ställe, andra gånger fanns det någon dörr där. Då kändes det lättare att relatera till. Någon gång blev det inte riktigt rätt hur vi än svängde på scenen. Då måste vi bara välja det som kändes minst fel.

4. FÖRSTA FÖRESTÄLLNINGARNA OCH FEEDBACK AV GRANSKAREN

Vi hade premiär samt två andra öppna kvällsföreställningar på Magasinet vid Wasa Teater. Jag kände mig nervös och snäppet oförberedd. Under repetitionsperioden studerade jag på heltid och hade därför inte tid att läsa på repliker på fritiden. Samtidigt kunde jag inte vänta på att få spela föreställningen. Jag var stolt över det jag varit med om att skapa och tacksam över att ha fått vara delaktig i projektet.

En av publikmedlemmarna var min granskare Ragni Grönblom-Jolly. Efter föreställningen hade vi ett samtal under vilket jag fick höra granskarens synpunkter. Då fick jag en djupare förståelse för tre ovanor som orsakade spänningar i min kropp.

4.1 Händerna

För den stora mängden text föreställningen innehöll hade jag minimal mängd tid vid sidan om repetitionerna och skolarbetet att lära mig den. Delvis på grund av detta hade jag utvecklat en dålig vana; samtidigt som jag talade, främst som berättare, rörde jag mina händer på ett väldigt rytmiskt och bundet sätt, som om händerna betonade vissa ord. Nu efteråt känns det självklart – som min granskare också gissade – att det jag gjorde hjälpte mig komma ihåg texten. Men det som kändes som en trygghet visade sig vara ett handikapp. Den hjälp jag fick med att komma ihåg skedde på bekostnad av gestaltningen. Mina meningar blev stundvis hackiga och vissa ord blev överbetonade (det blev *staccato* i stället för *legato*¹⁰). Jag fick i uppdrag att tänka på mina händer som ett uttrycksmedel som inte är bundet av textens rytm. Grönblom-Jolly tipsade mig också om en övning som skulle hjälpa mig arbeta bort vanan: att öva på replikerna medan man sitter på sina händer.

När jag utförde övningen hemma var det uppenbart vilka textpartier som behövde mer uppmärksamhet. Då jag kom till ett osäkert ställe i texten ryckte det i armarna. Målet var att nå ett stadium där händerna inte styr mig, utan jag styr händerna. Under vårt samtal sa min granskare: *“Jag tror att du kommer att märka att det är befriande.”* Hon hade rätt. Det var skönt att känna texten rinna ut ur munnen. Jag kunde fortfarande gestikulera och prata *staccato* ibland, men endast då det kändes rätt och bara då jag valde att göra det.

¹⁰ Musiktermer. Staccato = hackigt. Legato = bundet, utan uppehåll mellan tonerna (i det här fallet orden).

4.2 Andningen

Till skillnad från de två första punkterna kom denna punkt inte som en överraskning. Mellan prologen och första scenen spelas elektronisk musik medan vi skådespelare dansade. Jag var speciellt nervös, eftersom jag upplevde att dans inte hörde till mina starkaste sidor. Under denna dans ledde min nervositet till att jag glömde att andas. När dansen var över och scenen började skulle jag vara berättare och framföra största delen av scenens repliker. Jag var andfådd och skådespelararbetet led av det. I de kommande föreställningarna strävade jag efter att vara mer medveten om min andning. Under samtalet med min granskare tänkte jag att det bara handlade om scener efter dans, men under de följande föreställningarna märkte jag att det också var relevant under resten av föreställningen. Jag tänkte på andningen när jag dansade, före och efter längre repliker och vid övergångar mellan scener. Det ledde till att jag andades mer och därmed spände mig mindre.

4.3 Fötterna

Jag blev medveten om en annan omedveten vana som jag senare korrigerat i föreställningen, men jobbade på fortfarande i min vardag. Min granskare sa: *“...och då när du inte andas, så vet du vad du då gör? Då har du högra foten lite – antingen så här eller sen nästan helt i luften.”* Ofta då jag stod stilla var min vikt mer på det vänstra benet, vilket ledde till att den högra foten inte stod på golvet. Under just den föreställningen min granskare såg var det mycket på grund av nervositet.

“Look at how you stand normally. Even tiny zones of tension or imbalance affect not only your ease of movement and the way you look from the outside, but also the way you feel emotionally.”¹¹

¹¹ Oida (1997), sidan 14

4.4 Alla tre ihop

Så här vill jag ha det som skådespelare i en föreställning: jag vet exakt vad jag ska göra, vad jag ska säga och vad jag ska känna. Jag kan välja att variera innanför denna ram eller rentav bryta den. Huvudsaken är att ramen finns och att jag kan förhålla mig till den. Då kan jag leva inom den. Då kan jag vara bekväm. När jag säger *bekväm* menar jag inte att jag vill uppnå en säkerhet så att jag inte ska behöva koncentrera mig. Jag vill kunna koncentrera mig på något annat.

be·kväm [-kvä´m] adjektiv ~t ~a
1 skön; som sparar ansträngning: *en bekväm fåtölj*
2 *känna sig bekväm (med ngt)* känna sig väl till mods

Definition av "bekväm", Svenska Akademiens ordlista.

Oida jämför skådespelare med marionetter, vars trådar styrs av skådespelarens sinne: "*Although you need to maintain a powerful concentration at all times [...] this must never be visible.*"¹² Jag vill vara säker på mina repliker och mina handlingar så att jag i stället kan lägga fokus på att lyssna och se, på publiken och mina medspelare. När jag är bombsäker på *vad* jag ska göra kan jag justera *hur* jag gör det, enligt mina medspelare och enligt publiken. *Idag sa min medspelare repliken så där, då måste jag svara på det här sättet. Denna publik är i en sådan här sinnesstämning just nu, då måste jag påbörja så här.* Det är det som håller mina trådar spända, det som gör mig närvarande i stunden. Med detta avser jag naturligtvis inte att jag intellektuellt analyserar mina medspelare. Om jag gör det är det redan för sent och situationen faller platt. Jag iakttar dem, lyssnar på dem och låter mig påverkas av dem. Det är det som håller mina trådar spända, det som gör mig närvarande i stunden.

¹² Oida (1997), sidan 17. Jag använder "sinne" i stället för engelskans "mind".

5. PROJEKT S - FÖRESTÄLLNINGENS UPPBYGGNAD

Föreställningen är uppbyggd av fjorton scener. Dessa scener varvas med mellandelar som består av dans, musik, återskapade utlåtanden av kända personer med mera. Det finns ett intro, en prolog och en epilog.

5.1 Intro

Då publiken kommer in är föreställningen redan i gång. Skådespelarna ligger på golvet. En metronom tickar i bakgrunden. Då publiken är halvvägs inne börjar skådespelarna röra på sig. De utför olika morgonrutiner, så som att stänga av väckarklockan, tvätta sig, borsta tänderna, klä på sig och koka kaffe. Handlingarna är igenkännbara men stiliserade. Ibland säger skådespelarna något.

5.2 Prologen

När publiken väl har satt sig ställer sig en av skådespelarna vid mikrofonen och börjar prata. Texten är: *“som ett samhällsbrus; en blandning av nyheter, politiker, psykologer, skolvärld, rapporter etc.¹³”*. Detta “nyhetsflöde” presenteras i formen av ett tal vid skolfredsdeklarationen. Flödet varvas av de två andra skådespelarnas monotont yttrade kommentarer.

5.3 Scenerna

Om man vill leta efter en röd tråd i föreställningen är det scenernas struktur. De är uppbyggda på liknande sätt. Scenerna börjar alltid med en berättare som etablerar situationen. Varje scen ger en inblick i en ung människas liv och hens skuld- och skamkänslor över något. Ämnen som behandlas är bland annat onani, självskadebeteende, kroppsideal, prestationsångest och paniksyndrom.

Det finns en scen som skiljer sig från de andra. I scenen “VÅLDTÄKT - Linnea” (sidan 52 i manuset) gestaltas Linnea aldrig. Hon existerar enbart i narrativet och i skolkompisarnas kommentarer.

¹³ Beskrivning ur manuskriptet, sidan 3

5.4 Mellandelarna

Till skillnad från scenerna, vilka i grunden är uppbyggda på samma sätt, är mellandelarna väldigt olika. Ibland finns det ingen egentlig mellandel, utan bara en förflyttning till nästa scen. I tre av mellandelarna dansar skådespelarna till elektronisk musik. I två av dessa skapar en av skådespelarna musiken på en pekplatta. En av mellandelarna består av musik och lösryckta repliker ur TV-serien *Skam*. Under manusarbetet kom TV-serien upp varje gång ungdomarna fick associera kring skuld och skam. Därför beslöt manusförfattarna att den skulle finnas med i föreställningen. I en mellandel sjunger skådespelarna refrängen ur låten *Koneeseen kadonnut* av *Apulanta*.

5.5 Epilogen

Epilogen startas av en kort mellandel med en del av rörelserna ur prologen. Skådespelarna står på stället och vänder sig ut mot publiken. De säger att föreställningens berättelser är verkliga, att det finns fler unga som dem i föreställningen och uppmanar publiken att våga prata. Medan skådespelarna pratar går de systematiskt igenom alla i publiken med blicken.



“Människor som svälter, som bor på gatan, som inte får gå i skolan...”
(Scen: PENGAR - Minea, sidan 20)
Foto: Jonas Axberg.

6. DE OLIKA ROLLERNA

För att närmare kunna undersöka de rollarbeten jag gjort under processen har jag delat in dem i fyra kategorier. Denna uppdelning har jag gjort i efterhand. Den kommer inte från manusförfattarna eller regissören och var inte relevant under skapandet av föreställningen.

6.1 Ungdomarna

Ungdomarna är den första och viktigaste kategorin. Om föreställningen över huvudtaget har huvudrollsinnehavare så är det Ungdomarna. Scenerna handlar alltid om en Ungdom och är alltid ur hens synvinkel. Ungdomen spelas av en skådespelare, medan de två andra växlar mellan alla andra roller.

I en barnföreställning under första året på Novia Scenkonst hade jag rollen som Pinneus, ett barn. Läraren måste upprepade gånger uppmana mig att sluta spela ett barn. Jag hade svårt att förstå henne, min karaktär var ju ett barn. Varför skulle jag då inte *spela* ett barn? I *Projekt S* utgick jag sällan från att jag skulle gestalta en tonåring. Jag fokuserade på det jag ansåg vara viktigare, nämligen deras problem.

Målet är att ungdomarna i publiken ska kunna identifiera sig med våra rollkaraktärer. Jag tror att det blir svårare att nå dem ifall jag försöker spela en tonåring. Det blir bara en generalisering, en billig stereotyp. Åldern är bara ett sätt att kategorisera tonåringarna. I första hand är de människor.

6.2 Personerna inom fiktionen

Personerna inom fiktionen är oftast de ungas familjemedlemmar, vänner eller lärare. Dessa är personer som existerar i samma verklighet¹⁴ som ungdomarna. Ur föreställningens synvinkel är ungdomarna också personer inom fiktionen. Det som skiljer dem är att ungdomarna alltid är närvarande under hela scenen, medan övriga karaktärer kan dyka upp och försvinna enligt berättelsens behov. De finns så länge de är relevanta för de ungas berättelse.

¹⁴ Se "två verkligheter", sidan 21

6.3 Berättarna

Narrativet¹⁵ utgör majoriteten av replikerna. Berättarna är drivkraften i *Projekt S*, det som möjliggör hela föreställningen. De börjar och avslutar scenerna och introducerar såväl platsen som människorna i situationen. Det mesta som händer kan hända bara då en berättare har sagt att det händer. Berättarna är en slags "gudavarelser", som utöver att de kan göra vad de vill också bestämmer över allt annat som sker. De existerar i en annan verklighet¹⁶ än ungdomarna och personerna inom fiktionen, men kan ibland interagera med dem.

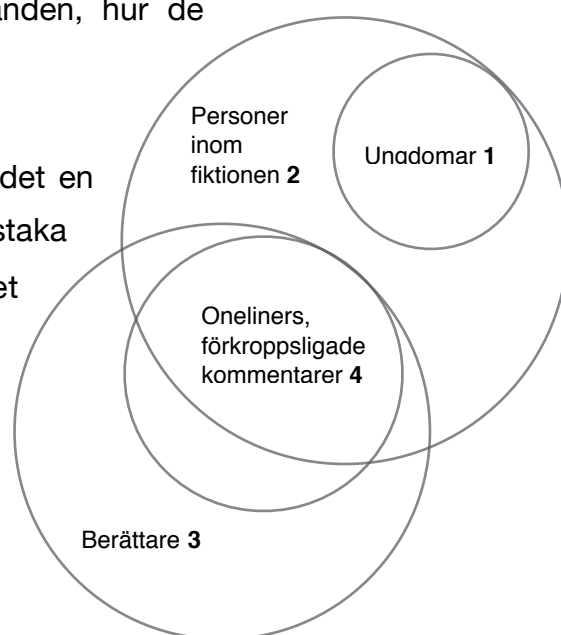
Till skillnad från de övriga kategorierna utgick jag som berättare i väldigt stor grad från mig själv. Det som var i fokus var *vad* de berättade. Vem berättaren var eller varför hen berättade var inte relevant. Då jag arbetade med Ungdomarna och Personerna inom fiktionen var personen och hens strävan väsentliga. Det liknade mer som vilket som helst rollarbete som jag tidigare gjort.

6.4 Oneliners eller förkroppsligade kommentarer

Med denna kategori avser jag enstaka repliker som dyker upp mitt i handlingen eller narrativet. Dessa är kommentarer som är relevanta för Ungdomarnas problem. De kommer ofta med en ny röst och kroppshållning, en gestaltning som aldrig återkommer. Ofta redogör dessa vad som händer i huvudet på Ungdomarna. Kommentarererna är som samhällets röster som spökar i de ungas medvetanden, hur de upplever att omvärlden tänker om dem.

Ibland är det berättarna som säger dessa, ibland är det en person inom fiktionen som uppenbarar sig för en enstaka replik. Ibland är det en tolkningsfråga vem det egentligen är som säger repliken.

För att illustrera hur de olika kategorierna överlappar varandra har jag gjort ett diagram.



Ett diagram om hur de olika rollerna går in i varandra.

¹⁵ Se "narrativ", sidan 19

¹⁶ Se "två verkligheter", sidan 21

6.5 Narrativ

För att förklara vad jag avser med narrativ ska jag klargöra skillnaden mellan de två olika sätten föreställningen använder för att föra fram berättelsen. Det första är att leva ut berättelsen. Skådespelarna gestaltar karaktärerna som interagerar sinsemellan. Det andra är berättarkonsten, att i ord framföra berättelsen. Detta kallar jag *narrativ*. Kort sagt: att berätta något till skillnad från att visa något.

Exempel på narrativ i föreställningen:

(Scen: PRESTATION - Mehdi, sidan 22 i manuset)

ARTIST 1:

180 kilometer norrut i ett höghus sitter Mehdi vid sitt skrivbord. Han försöker stänga ut ljudet från lillasystemens lek och pappas skramlande tallrikar.

ARTIST 2 (trummar i golvet):

Väggarna i den lilla trean är tunna.

ARTIST 1:

Han sätter händerna för öronen. Han läser orden högt. Han tänker att de fastnar bättre om han säger dem högt.

Parallellt med narrativet (Artist 1 & Artist 2) får publiken se Mehdi (Artist 3) som, lutad över sitt skrivbord, försöker koncentrera sig på sina läxor. Artist 3 uttrycker frustrationen över koncentrationssvårigheterna med att konstant byta arbetsställning.

Här ser vi de två uttryckssätten i samverkan. Publiken får se Mehdis frustration, medan berättarna beskriver omgivningen och hemmets ljudvärld. Artist 1 beskriver också handling som Mehdi inte utför i situationen: "Han sätter händerna för öronen. Han läser orden högt." Publiken får inte heller höra lillasystemens lek eller pappans skramlande tallrikar. Däremot trummar Artist 2 i golvet mellan meningarna för att markera oljudet som Mehdi blir störd av. På så vis kompletterar narrativet och skådespelandet varandra.

Min bror såg *Projekt S* då vi spelade i min hemstad. När jag frågade honom vad han tyckte om föreställningen uttryckte han sin avsmak för narrativ. "Varför ska man berätta att någon mår dåligt när det är mycket starkare att visa det?" frågade han. Partisk som jag är antog jag automatiskt att hans åsikt är fel. Jag tror att hans omdöme förvrängs av hans fördomar för narrativ.

Narrativet i *Projekt S* är inte bara en berättarröst som anger hur saker och ting är. I och med att ungdomarna och personerna inom fiktionen ibland kan höra berättarna kan de också påverkas av dem. De kan reagera på det som sägs eller på att publiken hörde det. De kan hålla med berättaren eller vara av motsatt åsikt. Denna form av narrativ möjliggör interagerande på en metanivå¹⁷, mellan berättandet och den som berättas om. Narrativet är inte alltid en absolut sanning, ett "det var en gång" som automatiskt är sant.

Jag håller med min bror, ofta är det mer effektivt att visa än att berätta. I just denna föreställning påstår jag dock att om man på riktigt gick in i varje ung persons illamående via dramatisk scenisk gestaltning skulle det bli för tungt att se på och rentav motbjudande i längden.

¹⁷ Med *metanivå* avser jag en slags självmedvetenhet om formen inom formen

6.6 Två verkligheter

Inom musikal talar man om *diegetiska* eller *icke-diegetiska* sånger.¹⁸ Denna uppdelning klargör ifall sången också uppfattas som sång av de andra rollkaraktärerna i föreställningen – diegetisk – eller ifall sången inte uppfattas som sång utan i stället är ett sätt för föreställningen att uttrycka t.ex. rollkaraktärens tankar – icke-diegetisk. Ifall man undrar om rollkaraktärerna själva är medvetna om att de sjunger är alltså frågan: *är sången diegetisk eller icke-diegetisk?*

På samma sätt funderar jag ifall personerna inom fiktionen är medvetna om berättarna och om att de talar med berättarna. Så som jag ser på saken existerar föreställningen i två parallella verkligheter. Den ena är föreställningens rum, det konkreta rummet där publiken befinner sig. Där finns också berättarna som berättar berättelsen för publiken. Den andra är berättelsens rum, den som berättarna berättar om, den som Ungdomarna och personerna inom fiktionen lever i. Berättelsens rum uppstår innanför föreställningens rum.

Som jag tidigare skrev kan ungdomarna och personerna inom fiktionen reagera på narrativet.¹⁹ Detta kan leda till att de rentav talar med publiken.

(Scen: SJÄLVMORD - Flickan, sidan 48 i manuset)

Här har mamman och flickan fört en dialog. Flickans sista replik av dialogen:

ARTIST 3 / FLICKAN:

Livet suger, det händer en massa skit. Bara en massa, jävla, skit. Det hade varit fint om du hade sett det.

Berättaren säger:

ARTIST 1:

Om hon bara hade varit hemma lite oftare.

Med "hon" syftar berättaren på mamman. Mamman hör detta och vill säga emot.

¹⁸ Detta har jag lärt mig under en musikkurs, våren 2017, Nova Scenkonst. Lärare: Isa Lindgren-Backman

¹⁹ Se "narrativ", sidan 19

ARTIST 2 / MAMMAN:

Vadå varit hemma? Jag? Jag har väl visst varit hemma.

ARTIST 1 / SKOLKOMPIS:

Hon pratade inte så värst mycket om hur hon hade det hemma.

Berättaren berättar åt publiken om mamman. Mamman vill därför försvara sig.

ARTIST 2 / MAMMAN:

Ett glas vin till maten måste man ju få ta. Eller är det så konstigt?

Efter denna replik fortsätter Artist 1 berätta och Mamman fortsätter leva sitt liv, som om hon aldrig hade pratat med berättaren eller lagt märke till publiken. Berättelsens rum är verklighet för personerna inom fiktionen. Samtalen med berättarna och publiken händer inte på riktigt för dem. Åtminstone inte i den form publiken får uppleva detta. Jag jämför igen med musikal; på samma sätt som en icke-diegetisk sång i en musikal kan en icke-diegetisk dialog med en berättare redogöra för rollkaraktärens tankar. Speciellt bra fungerar det för att presentera en inre konflikt. Då det är en dialog kan de motstridiga åsikterna eller känslorna framföras av olika personer. Ett exempel på detta:

(Scen: MAT - Nea, sidan 10 i manuset)

ARTIST 3 / NEA:

Åh, den där chokladkakan ser underbar ut...!

ARTIST 2:

Se men inte röra.

Publiken ser berättaren slå kakan ur handen på Nea. I Neas verklighet är det hennes skam som hindrar henne från att äta kakan.

ARTIST 1:

Egentligen älskar hon chokladkaka och egentligen tycker hon att skolmaten är ganska okej. Egentligen älskar hon att äta.

ARTIST 3 / NEA:

Mat skall vara en njutning.

ARTIST 2:

Men man får aldrig njuta för mycket.

7. Muskelminnet och den fysiska handlingen

Mina vänner tycker ibland att jag har övernaturliga krafter då jag kan minnas repliker ur en föreställning jag spelat för flera år sedan. "Du är en sådan som har lätt att komma ihåg text", har någon lärare kommenterat. Detta är bara halva sanningen. Jag kan komma ihåg gamla repliker, det stämmer. Det är dock inte texten jag kommer ihåg. Jag minns inte orden. Jag minns hur det kändes i munnen att säga dem. Jag minns vad jag gjorde medan jag sa repliken. Repliken sitter inte bara i hjärnan, repliken sitter i musklerna. Om jag vill kan jag rabbla upp texten utan att en enda gång tänka på vad jag egentligen säger.

När jag plockar upp ett instrument kan jag komma ihåg låtar jag inte vet att jag kom ihåg. Det är som med PIN-koden till mitt bankkort. Om jag vill komma ihåg sifferkombinationen måste jag tänka efter först. Ändå kan min hand slå in rätt kod utan att fundera.

Det är inte bara text som musklerna kommer ihåg. I scenen *SJÄLVMORD - Flickan* spelar jag den bortgångna flickans mamma, som på grund av föreställningens form kan föra en kort diskussion med sin avlidna dotter.

(Scen: *SJÄLVMORD - Flickan*, sidan 48)

Min första replik säger jag som berättare. Jag gestikulerar med händerna medan jag pratar.

ARTIST 2:

Kompisarna, skolan, läkarna, kuratorn.

Här påbörjar jag förvandlingen till Mamman. Jag låter armarna falla till sidan, slappnar av i ansiktet och låter blicken falla en aning. Jag svänger mig om långsamt för att möta dotterns blick.

ARTIST 1:

Alla såg. Alla förutom hennes mamma.

Då jag möter Flickans blick har jag blivit Mamman. Jag står stilla och väntar på att Artist 1 lämnar scenen och sätter sig ner. Jag skakar på huvudet med väldigt små rörelser. Sedan börjar jag prata.

ARTIST 2 / MAMMAN:

Nej. Jag förstår inte. Lilla vännen, jag förstår inte.

Kroppen minns att då jag utför dessa handlingar i denna ordning blir jag Mamman. Den kommer ihåg att då jag slutat prata och då armarna och blicken faller kommer min avlidna dotter att stå bakom ryggen på mig. Oida förklarar: "*The body remembers the physical journey and the inner dynamic shift.*"²⁰

I tidigare skeden av repetitionerna (eller okej, också under de första genomdragen) försökte jag ofta pressa fram en överväldigande sorg. Det kändes viktigt, jag skulle ju gestalta en förälder som förlorat sitt barn. Genast då jag påbörjade förvandlingen till Mamman var mitt fokus på att få fram känslan. I ett senare skede, under en föreställning, hände något annat, något bättre. Den här gången kom jag inte ihåg att bekymra mig över att få fram känslan. Då jag sagt min replik som berättare och stannade upp för att svänga mig om kände jag ångest. Det var Mammans ångest över att få träffa sin dotter som begått självmord, förtvivlan i den absurda situationen och sorgen över hennes bortgång. Det var på riktigt. Det var så på riktigt att jag för en sekund blev så avskräckt av hur verkligt det var att jag som privatperson förundrade mig över det.

Oida skriver om en föreställning där han varje gång framkallade genuin sorg ur sina handlingar: "*[...]the whole of my performance was constructed through tiny physical details. [...] And the emotion emerged.*" "*[...] I discovered I had tears running down my face.*"²⁰ Jag visste hur det fungerar, både i teorin och i praktiken. Ändå fanns det en rädsla som fick mig att vilja tvinga fram sorgen. Kanske var jag rädd för att jag inte gjorde tillräckligt. Jag identifierade mig med de "dåliga" exemplen som lyfts fram i *Arbetet med rollen* av Konstantin Stanislavskij. Ett av dessa är "de intuitiva inspirationsskådespelarna", vilka tvingar fram känslan ifall den inte uppstår av sig själv: "*[...] och genom att göra våld på sig hamnar de, som alltid, i överspel och hantverksmässighet.*"²¹

*"As an actor, if I look for emotion first, I tend to panic. I think,
'Yesterday, I felt genuinely sad. So today I must find that same sadness
again.' But when I try to think 'I am feeling sad' sadness never comes."*

-Yoshi Oida²¹

Paradoxalt nog var det att inte pressa fram känslan som fick den att komma fram. Må denna uppenbarelse vara den som äntligen fick tyst på min rädsla.

²⁰ Oida (1997), sidan 62 & 63

*"Bygg rollen på de fysiska handlingarna, bry er inte om undertexten."*²¹

²¹ Stanislavskij (1991), sidan 323

8. Skillnader mellan publikgrupper

Det unika med att spela i ett högstadium är att man aldrig kan veta vad man ska förvänta sig. Eleverna känner varandra från förr, de har sin unika gruppdynamik, sitt sätt att umgås och sina problem. De har inte köpt biljett och åkt till en teater för att se på teater, de är i skolan och föreställningen är en del av skoldagen. De ska delta vare sig de är intresserade eller inte.

Oida refererar till Zeami Motokiyo²² som uppmanar skådespelare att före föreställningen försöka känna in publiken²³. Detta för att få en uppfattning om vem man spelar för och därmed kunna förhålla sig till det. Som exempel lyfter Oida fram att man vid en stökig publik kan styra publikmedlemmarnas fokus till scenen genom att fördröja föreställningens början tills de funderar varför det inte händer något. I *Projekt S* är omständigheterna ideala, eftersom vi redan är på scenen när publiken kommer in²⁴. Först då varje publikmedlem satt sig och dörren är stängd påbörjas prologen. Detta tar flera minuter och ger mig gott om tid att känna in publiken.

Oida skriver: *“Obviously there are occasions when you cannot delay the start...”*

Eftersom skolan har sina tidtabeller att passa kan vi inte dra ut på introt.

“In this case you must perform very strongly: speak the text powerfully and make the movements and action very clear and defined.”

Detta har vi diskuterat skådespelarna emellan. Det kändes naturligt att besvara en okoncentrerad publik med kraftigare skådespel. Kanske kom det från viljan att befalla dem att bete sig. Eftersom detta inte var möjligt kanaliserades den känslan i spelet. Rösten blev kraftigare och rörelserna starkare. Då det var möjligt kunde jag välja att som berättare rikta min replik till en stökig publikmedlem. Ofta fungerade det, men inte alltid.

²² Japansk skådespelare och manusförfattare. En av No-teaterns betydelsefullaste figurer. Född 1363, dog 1443. (<https://www.britannica.com/biography/zeami>)

²³ Oida, (1997), sidan 83

²⁴ Se “Prologen”, sidan 15

Projekt S har haft några stökigare publikgrupper. I mötet med den första av dem kände jag mig förolämpad, eftersom eleverna uppenbart inte respekterade vårt arbete. Då tröstade jag mig med att resten av veckans publikgrupper var engagerade. I skrivande stund har jag en annan inställning. Publiken är inte homogen. Hittills har alla "stökiga publiker" egentligen varit det på grund av några få individer. Det är bara en högljudd minoritet som ger en falsk bild av publikens engagemang. Om vi på grund av dem inte gör vårt bästa lider de som är intresserade, den tysta majoriteten. Dessutom ska jag komma ihåg att de stökiga individerna inte är där frivilligt.



"You know what I like about the guy? He's an ugly motherfucker."
(MELLANDEL: Fat-shaming, slut-shaming, body-shaming, sidan 12)

Foto: Jonas Axberg.

9. Att njuta av det man gör

Doo-Bop Club är en liten och till synes anspråkslös källare vid torget i Vasa. Där har jag vid flera tillfällen fått njuta av livemusik av mycket skickliga musiker. En lördagskväll satt jag där igen och lyssnade på en jazzkvartett. Gitarristen var felfri i sitt spelande. Jag var övertygad om att varje liten nyans, volymen, tempot och rytmiseringen lät precis så som han valde att det skulle låta. Ändå var det någonting som saknades i hans spelande. Det ledde till att min uppmärksamhet i stället vandrade i väg mot trummisen. Trummisen var visst skicklig han också, men inte en virtuos som gitarristen. Ändå var det mer intressant att titta på honom. Varför? Jag kunde inte först lägga fingret på det, men efter en stund slog det mig. *Trummisen såg ut att ha roligt.* Han inte bara njöt av att spela utan visade det också.

Den lidande konstnären som ideal är en föråldrad kliché. Enligt mig är det viktigare att ha det roligt och njuta av arbetet. Visst kan jag vara mer kreativ då jag är väldigt nedstämd, men det är jag också när jag är extremt glad. I båda fallen är känslorna på ytan. Det senare är mer hållbart för mitt psyke i längden. En av de vackraste sakerna jag vet är en människa som njuter av vad hen gör och är fullt engagerad av det. Exakt varför har jag inte lyckats lägga fingret på. Oida har en förklaring; han anser att skådespelarna bör njuta av samspelet, också när de "mördar" varandra:

"And because the actors are really enjoying their exchanges with each other, the audience begins to find the same pleasure in watching and listening to them."²⁵

Kanske det inte är desto mer invecklat än att gott humör sprider sig, att man njuter av att se någon annan njuta. Oida lägger lika stort värde på den psykologiska aspekten – att spelet känns naturligt och trovärdigt – som på att skådespelarna njuter av samspelet. Så tycker jag också att det ska vara. Om det känns bra och det fungerar, varför skulle man någonsin göra annorlunda?

²⁵ Yoshi Oida (1997), sidan 78

10. Avslutande ord

Först kändes det som att jag aldrig kunde skriva tjugo sidor om mitt arbete. Nu i efterhand känns det som om jag bara behandlat ett fåtal saker och dem också ytligt. Jag har passionerat hatat skrivprocessen fram till de två sista veckorna. Först då hittade jag njutningen i att skriva. Förstås måste övriga studier och arbete komma emot då och se till att jag inte skulle hinna skriva så mycket längre. Livet är lustigt ibland. Först på slutrakan har jag insett hur mycket jag lärt mig under skrivarbetet och att det just handlar om det; om att lära sig. Slutprodukten och ifall den blev "bra" eller inte är en bisak. Jo, det är en kliché, men klichéer blir betydelsefulla först när man upptäcker dem själv.

Vad har jag lärt mig? Jag är en produktion rikare och har därmed en bredare uppfattning om vad man (och jag) kan göra i teaterväg. Jag har djupare förståelse för olika sätt att närma sig en produktion. Jag har större medvetenhet om min kropp och vad den gör. Jag har klargjort för mig själv hur jag vill ha det som skådespelare och vet bättre hur jag ska åstadkomma det. Jag har blivit bättre på att känna av publikens sinnesstämning och justera mitt agerande enligt den. Jag förstår vikten av delägarskap. Jag förstår bättre än någonsin förr att handlingen är grunden till skådespeleri. Jag lägger större värde på att njuta av arbetet.

"Rollarbete utan roll" kanske blev ett missledande namn. Personerna inom fiktionen och framförallt Ungdomarna däremot var i hög grad rollarbeten. Endast Berättarna och vissa oneliners kan jag påstå att inte var roller, eftersom de ofta saknade personlig strävan och liv utanför föreställningen. Ändå kunde jag skapa dem på samma sätt: genom att skapa handlingar.

Ett stort tack till min handledare Grete Sneltvedt för att hon stått ut med min oregelbundna skrivtakt och mina provokationer under skrivprocessen. Tack till Heini Rautoma som språkgranskade mitt arbete och kom med värdefulla insikter. Ett tack går också till skolan och lärarna som möjliggjort mitt deltagande i *Projekt S*. Tack till klasskamraterna som gett mig värdefulla insikter. Jag vill också tacka Yoshi Oida för hans skönt begripliga insikter. Sist men störst vill jag tacka Annika, Mimmi och Tinja för den finaste produktionen, den skönaste arbetsgruppen och det häftigaste projektet jag någonsin fått vara med om.

Källförteckning

Oida, Y. & Marshall, L. (1997). *The invisible actor*. London: Methuen Drama.

Stanislavskij, K.S. (1991). *Arbetet med rollen*. Översättning: Martin Kurtén, Otolampi: Sahlgren.

Musikkurs 12-23.5.2017 för årskurs 3 & 4, Novia Scenkonst. Lärare: Isa Lindgren-Backman

Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com>

Zeami Motokiyo: <https://www.britannica.com/biography/Zeami>

Svenska Akademiens ordlista: <https://svenska.se>

Definition av "bekvämlig": <https://svenska.se/saol/?id=0213031&pz=7>

Min processdagbok

Bilageförteckning

Bilaga 1: Manuset: *Projekt S*. Alexandra Mangs och Annika Åman, 2017. Rättigheterna tillhör manusförfattarna/Unga Scenkompaniet.

För manuset, kontakta Unga Scenkompaniet per epost: info@ungascenkompaniet.fi